

VINCENT D'INDY



De Bach à Beethoven

Conférence prononcée au grand amphithéâtre de l'Institut catholique de Paris

DEUXIÈME ÉDITION

Prix : 0 fr. 75



PARIS
AU BUREAU D'ÉDITION DE LA « SCHOLA CANTORUM »
269, rue Saint-Jacques, 269

1912

VINCENT D'INDY

De Bach à Beethoven

Conférence prononcée au grand amphithéâtre de l'Institut catholique de Paris

DEUXIÈME ÉDITION

Prix : 0 fr. 75



PARIS
AU BUREAU D'ÉDITION DE LA « SCHOLA CANTORUM »
269, rue Saint-Jacques, 269

1912





DE BACH A BEETHOVEN

Aucune manifestation véritablement importante de l'esprit humain ne se produit sans qu'un travail préalable, travail latent et souvent de longue durée, ait contribué à sa préparation. Si cette vérité connue trouve son application, c'est surtout en matière artistique, et plus particulièrement en ce qui concerne les œuvres de génie, ces œuvres qui marquent un point d'arrêt en même temps qu'un point de recommencement dans l'histoire de l'Art. Et lorsque je parle ici de travail préparatoire, je n'entends point le travail de l'homme pour la production de l'œuvre, mais bien le travail nécessaire, fatal, des générations précédentes aboutissant à l'enfantement de l'artiste génial.

Si vous parcourez sac au dos un pays montagneux (que l'on pardonne cette comparaison à un adorateur de la montagne et de l'excursion pédestre), vous êtes d'abord frappé par la majesté des lointains sommets qui, seuls, captivent votre attention ; toute ligne de premier plan, tout détail de paysage s'effacent et disparaissent devant ces géants sublimes. Mais, si vous voulez faire plus intime connaissance avec l'un de ces sommets, vous ne serez pas longtemps sans vous apercevoir, au détriment peut-être de vos muscles cruraux, que la grande montagne, but de vos désirs, est pécédée d'une foule d'ondulations de terrain plus ou moins accidentées, pentes douces d'abord, puis hauteurs assez abruptes pour que le touriste inexpérimenté, qui les considérait naïvement comme quantités négligeables, soit bientôt forcé de constater qu'elles ne sont rien moins que ce qu'il les jugeait au départ; je crois qu'il n'est guère d'alpiniste novice qui n'ait éprouvé cette impression. Il en est de même dans l'aspect synthétique, je pourrais dire panoramique de l'histoire de l'Art : on est aveuglé par la fulgurante splendeur des sommets, qu'on les nomme Alighieri ou Shakespeare, Rembrandt ou Giovanni da Fiesole, Jean-Sébastien Bach ou Richard Wagner ; et l'on ne sait point prendre garde aux collines qui les entourent, aux lignes de crêtes souvent très élevées qui leur servent d'appui. Cependant, le consciencieux géologue qui veut se rendre un compte exact de la nature et de la formation des hautes montagnes doit étudier de près ces ondulations préparatoires.

Ce sont précisément les mouvements du terrain artistique qui relient Sébastien Bach, cet immortel glacier, au sublime pic beethovénien, que

j'ai l'intention de parcourir aujourd'hui en votre compagnie ; mais que l'on se rassure, en excursionniste pratique, je tâcherai de faire en sorte que l'étape ne soit ni trop longue ni trop fatigante.

***

Il y a quelque temps, je lisais, dans les journaux allemands, qu'on allait ériger à Berlin un monument franchement laid, si l'on s'en rapporte à la description, et consistant en un triple buste de Haydn, de Mozart et de Beethoven, posé sur une stèle unique, avec les inévitables attributs que les sculpteurs se croient obligés d'aller chercher dans les magasins d'accessoires de la Renaissance et du XVIIIe siècle.

Ce monument serait, d'après les feuilles précitées, un instructif symbole de la grande filiation symphonique : « *die ehrliche Abstammung der Sinfonie.* »

J'avoue ne point comprendre comment les Allemands, considérés partout comme des penseurs aussi profonds qu'érudits, ont pu admettre et vouloir consacrer par l'érection d'un monument la flagrante erreur (accréditée, il est vrai, dans certains Conservatoires) d'une filiation esthétique entre ces Italiens chanteurs que furent Haydn et Mozart, et le Germain inquiet, souffrant, toujours préoccupé de l'au-delà, que fut Ludwig van Beethoven, véritable incarnation de l'âme de notre siècle.

Il faut bien dire qu'en dépit de leur réputation de savants, les Allemands ne sont guère scrupuleux parfois en matière de reconstitution artistique et prennent, plus souvent qu'il ne le faudrait, avec les chefs-d'œuvre de la musique, des libertés que nous n'hésiterions pas, en France, à qualifier de *contrefaçons*.

Sans parler de ces falsifications éhontées des textes grégoriens que l'on vend à Ratisbonne, ni du dérangement des plus belles cantates de Bach par des Robert Franz, ni même de certaines suppressions de trente à quarante mesures pratiquées sans vergogne dans les parties d'orchestre de plusieurs éditions allemandes des *Symphonies* de Haydn (à seule fin de faire tenir toute la partie de premier violon en quatre pages) ; sans parler de tout cela, ne s'est-il point trouvé, au pays d'outre-Rhin, des musiciens sérieux, comme Hans de Bülow, qui ont consenti à laisser publier, sous le nom et l'étiquette d'auteurs classiques, de véritables parodies ou amplifications tirées de leur propre fonds d'après des thèmes de ces auteurs[1] ? Et dernièrement encore, n'avons-nous point vu un compositeur de haute valeur, chef d'orchestre quasi génial, venir nous présenter sérieusement au concert une fantaisie un peu bien carnavalesque (il est vrai que c'était le dimanche gras) avec points d'orgue de flûte, modifications harmoniques, combinaisons de thèmes auxquelles l'auteur n'avait jamais pensé, tout cela fort amusant, du reste, sur l'inoffensive *Invitation à la Valse* de Weber ? Cette fantaisie

1. Voyez, par exemple, les éditions Bülow des Sonates de Scarlatti et d'Emmanuel Bach.

n'est-elle pas cousine germaine, sinon plus proche parente, des anciennes *grandes fantaisies pour piano sur des airs d'opéra*, perpétrées par les Sigismond Thalberg, Osborne et autres de Bériot, genre de composition dont le temps a fait, heureusement, bonne justice?

L'Allemagne a souvent une façon bien particulière d'honorer ses maîtres; c'est pourquoi, en dépit du monument à trois têtes, je me crois fondé à m'inscrire en faux contre le lieu commun trop généralement répandu d'une *filiation esthétique : Haydn, Mozart, Beethoven.*

Certes, il serait puéril de prétendre que Beethoven qui, sauf peut-être en quelques passages de *Fidelio*, échappa à l'influence de Mozart, ne dut absolument rien à l'enseignement de Haydn. Celui-ci fut, pour le jeune musicien confié à ses soins par le Prince-Evêque de Bonn, un maître clairvoyant, un guide sûr et paternel, dont l'élève sut parfaitement s'assimiler les procédés de construction et la solide architecture musicale. On peut même dire que la plupart des œuvres de la première époque beethovénienne ne sont que des imitations de la « dernière manière » de Haydn. Mais il convient de reconnaître aussi que si, dans cette période imitative qui s'étend de 1792 environ jusqu'à 1801, on peut rattacher la musique de Beethoven à celle de Haydn, c'est par la lettre, par le plan, par la structure des morceaux, c'est-à-dire par tout ce qui se rapporte au métier, bien plutôt que par l'esprit et le souffle mélodique. Ceux-ci, en effet, semblent venir de plus loin et de plus haut.

Haydn et Mozart, je le répète, et, en cela, je n'entends nullement leur faire injure, furent-ils en art autre chose que de véritables *Italiens?* Subissant l'influence ultramontaine qui régnait à Vienne à leur époque, et poussés en même temps par leur génie propre, ils chantèrent pour chanter, sans voir dans leurs aimables trouvailles mélodiques autre chose que de la *matière à musique*, matière plus ou moins riche, selon l'inspiration du moment, destinée à être coulée dans un moule, toujours le même, qu'ils ne songèrent jamais à agrandir ni à modifier.

Beethoven, au contraire, est dans sa musique plus qu'un compositeur : il est l'homme, l'homme souffrant, l'homme moderne. Bien différentes de celles de ses prédécesseurs Haydn et Mozart, ses idées, sortant péniblement de son cerveau toujours en travail, restent parfois plusieurs années sur le métier avant d'atteindre leur état définitif ; quant à la *forme*, tout en conservant comme bases les grandes assises naturelles posées par les siècles antérieurs, Beethoven sait les mettre à la mesure de ses idées, et il en arrive enfin à créer cette haute *forme cyclique* ou synthétique sur laquelle vivent encore tous nos compositeurs, et de laquelle procèdent notamment deux musiciens de génie : César Franck, dans l'ordre symphonique, et, dans le drame, Richard Wagner.

Les grands producteurs n'étant, à mon sens, que des *résultantes* d'efforts antérieurs, quels furent donc les ancêtres naturels de Beethoven, ceux qui le précédèrent dans la voie artistique qu'il était appelé, dès sa trente et unième année (cette année 1801 qui vit sa première transformation), à élargir si magnifiquement ?

Sans insister plus qu'il ne convient sur l'influence des symphonistes

de second ordre comme Stamitz et Cannabich, par exemple, dont on pourrait relever quelques réminiscences dans certaines œuvres de l'auteur de la *Sonate pathétique*, on peut affirmer que ses ancêtres musicaux furent principalement deux innovateurs de grand talent sinon de génie, procédant tous deux de l'école de l'immortel *cantor* de Saint-Thomas : Emmanuel Bach et Wilhelm Rust.

Charles-Philippe-Emmanuel Bach, troisième fils[1] du grand Sébastien, naquit à Weimar le 8 mars 1714. Destiné par son père, qui plaçait en son aîné Friedemann toutes ses espérances, à être, non point musicien, mais jurisconsulte, Emmanuel entreprit à Francfort ses études de droit; bientôt, entraîné par l'atavisme, il fondait dans cette ville une école de musique assez florissante pour que Frédéric II songeât, en 1738, à l'appeler auprès de lui, en qualité de musicien de sa chambre et d'accompagnateur ordinaire des concerts royaux.

C'est pendant le séjour d'Emmanuel auprès du roi de Prusse que se place un épisode de la vie du grand Bach, qui se rattache à l'une des œuvres les plus curieuses de ce maître.

Malgré les invitations réitérées du roi qui, comme on le sait, se piquait de musique, le vieux Sébastien ne pouvait se résoudre à quitter sa calme retraite de Leipzig pour aller se montrer à la cour; cependant, sur les instances de son fils, faisant valoir que par ses perpétuels refus il risquait de lui faire perdre sa propre place, le vieux maître finit par se décider. Il entreprit le long voyage de Leipzig à Potsdam, où il débarqua le 7 mai 1747.

Chaque soir, de sept à neuf heures, il y avait à la cour un concert dans lequel le roi lui-même tenait à faire sa partie. Ce soir-là, Frédéric se préparait à commencer un solo de flûte, lorsqu'on lui remit le rapport de police quotidien mentionnant les noms des étrangers arrivés dans la journée.

A peine le roi a-t-il jeté les yeux sur ce rapport qu'il se met à *sauter sur un pied*, en s'exclamant joyeusement : « Messieurs, le vieux Bach est arrivé ! » Sur l'heure, un aide de camp est chargé d'aller quérir ce vieux Bach, qui, sans avoir même le temps d'endosser un habit de cérémonie, doit se présenter à la cour en houppelande de voyage. Frédéric lui enjoint aussitôt d'improviser une fugue, en lui proposant à cet effet un thème de sa propre composition, mélodie connue depuis sous le nom de *thema regium* et qui n'est vraiment point trop mal venue, pour émaner d'un flûtiste occupé à cette époque à réglementer *l'exercice et la formation de l'infanterie sur trois rangs*.

Est-il besoin de dire que Bach traita ce sujet avec une telle variété que le roi, enthousiasmé, ne put se défendre de s'écrier à plusieurs reprises : « *Nur ein Bach !* » (*Il n'y a qu'un Bach !*) » — ce qui, soit dit en passant, était médiocrement flatteur pour son accompagnateur ordinaire, Emmanuel. Toute la cour fit naturellement chorus en renché-

1. Le second fils de J.-S. Bach étant mort très jeune n'a laissé aucune trace dans l'histoire de la musique. C'est pourquoi Ch.-Ph.-Emmanuel est généralement désigné comme le second fils : mais il était, en réalité, le troisième.

rissant sur les éloges du roi. Seul, le vieux Bach n'était pas satisfait de son improvisation ; aussi, de retour à Leipzig, après un court séjour à Potsdam, dont le milieu ne le charmait guère, adressa-t-il au conquérant de la Silésie un hommage intitulé *Musikalisches Opfer* (*Offrande musicale*), qui comprend deux fugues à trois et six parties, une fugue canonique, une sonate à quatre voix et neuf canons divers, le tout construit sur le thème royal.

Ceux qui ont lu cette œuvre extraordinaire ont pu se rendre compte de ce que Bach entendait par l'art de développer un thème.

Ce fut à la suite de ses succès à la cour que Mattheson, l'auteur de l'*Ehrenpforte* (*Portique d'honneur*), sorte de dictionnaire des musiciens avant Fétis, écrivit à Sébastien Bach pour lui demander communication de quelques détails biographiques destinés à être insérés dans cet important ouvrage ; mais le bonhomme, peu sensible aux charmes maintenant si alliciants de l'*interview*, non seulement n'envoya point les renseignements demandés, mais ne répondit même pas à la lettre de Mattheson, lequel ne lui pardonna jamais ce manque d'égards ; aussi, dans l'*Ehrenpforte*, où l'on trouve des détails circonstanciés sur Emmanuel, Friedemann et Christian Bach et sur bien d'autres musiciens oubliés aujourd'hui, le nom du vieux père Jean-Sébastien est absolument passé sous silence.

Quel riche sujet de méditation pour beaucoup de virtuoses ou de compositeurs modernes qui ne donneraient point un concert et ne feraient pas exécuter une valse sans communiquer au préalable aux grands journaux du matin d'intéressants échos sur le vernis de leurs bottines ou la complication de leurs états d'âme !

Mais revenons à Emmanuel Bach, dont nous nous sommes trop longtemps éloignés. Au moment de la guerre de Sept Ans, soit que l'argent fît défaut au trésor royal, soit que Frédéric II, de nature économe, négligeât plus que de raison la solde des musiciens de sa chambre, ceux-ci, las de jouer pour le roi de Prusse, prirent successivement leur congé ; Philippe-Emmanuel se fixa en 1767 à Hambourg, où il recueillit la succession artistique de Telemann et où il mourut en 1788.

Nourri, dès son enfance, de haute et saine musique, il n'est pas étonnant qu'Emmanuel Bach présente en son style la sûreté et la solidité habituelles à ceux de son nom ; cependant il eut le tact et la fortune de ne point tenter l'imitation de la manière de son père, et adopta, dès ses premières compositions, le *genre galant* [1]. Doté d'un esprit à ce point novateur qu'il ne s'effraie nullement de hardiesses rythmiques et harmoniques que Mozart ne se permit jamais, il fut amené à créer une forme nouvelle, celle de la sonate à deux thèmes, qui lui est bien propre et dont on ne trouve avant lui que des essais informes dans quelques pièces de Domenico Scarlatti.

Les œuvres de Philippe-Emmanuel Bach, principalement celles où

1. On sait qu'on nommait à cette époque *genre* ou *style galant* l'écriture à un nombre de parties non obligé.

il se montre le plus hardi, obtinrent si peu de succès à son époque, qu'il se vit forcé de graver lui-même et de publier par souscription ses dix-huit dernières sonates, les plus belles, avec cet en-tête qu'on pourrait croire ironique : *Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber* (pour les *connaisseurs* et les *amateurs*). Parmi les trois cents et quelques souscripteurs, on ne peut relever qu'un seul nom français, celui d'une demoiselle Mimi Desplaces, habitant Berlin.

Arrivons maintenant à Rust, le deuxième précurseur de Beethoven et le plus rapproché en date.

Friedrich-Wilhelm Rust naquit à Wœrlitz, en Saxe, le 6 juillet 1739, et commença, comme Emmanuel Bach, par étudier le droit ; puis, délaissant les Pandectes pour le contrepoint, il reçut les premiers principes de musique de son frère Anton Rust, qui avait fait partie, en qualité de violoniste, de la chapelle du vieux Sébastien Bach à la *Thomasschüle* de Leipzig. Il travailla ensuite la composition sous Friedemann Bach ; après un séjour en Italie où il fréquenta Tartini, il devint, en 1775, directeur de la musique du prince Léopold III d'Anhalt, qui se montra pour lui plus ami que souverain, et il mourut à Dessau le 28 février 1796, l'année même où Beethoven publiait ses trois premiers trios, op. 1.

Rust était donc bien aussi un continuateur de la grande école des Bach, où il puisa la profondeur de pensée et la solidité d'écriture.

Son style ne ressemble en rien à celui de ses contemporains immédiats Mozart et Haydn ; il est incontestablement beethovénien d'esprit, et s'il ne modifie pas la *forme-sonate* établie avant lui par Emmanuel Bach, il donne à cette composition un nouvel aspect en adoptant, pour quelques-unes de ses sonates, une construction *cyclique* au moyen de motifs principaux qui reparaissent dans les diverses parties de l'œuvre, et en augmentent la cohésion d'une manière à peu près inconnue jusqu'alors.

Les œuvres de Wilhelm Rust, pour la plupart épuisées ou restées en manuscrit, furent publiées, il y a à peine une vingtaine d'années, par les soins de son petit-fils, *cantor* de Saint-Thomas de Leipzig, et du docteur Erich Prieger, de Bonn, l'un des plus érudits musicographes de l'Allemagne, possesseur de la plus riche et de la plus merveilleuse collection d'autographes que l'on puisse rêver.

C'est à l'amabilité du docteur Prieger, lors d'un séjour que je fis à Bonn il y a quelques années pour y entendre les neuf symphonies de Beethoven selon leur véritable tradition, que je dois d'abord la connaissance plus approfondie de l'œuvre de Rust et, plus récemment, de fort intéressantes communications sur des textes encore inédits de cet auteur.

Nous voici arrivés au point le plus délicat de ce travail, celui où il s'agit de faire clairement saisir la nature de la chaîne intellectuelle qui, par les anneaux Rust et Emmanuel, relie Beethoven au grand ancêtre de la musique symphonique moderne, à Sébastien Bach.

Il importe, pour cela, de se bien pénétrer de la caractéristique spéciale du génie de Beethoven, alors qu'après une période de production de neuf années, période relativement peu intéressante où il se montra

l'imitateur presque servile de Haydn, il entra résolument, vers 1801, dans une voie toute nouvelle qui devait le conduire, quinze ans plus tard, à l'édification de ces impérissables monuments : la *Neuvième Symphonie*, la *Messe* en *ré*, les derniers *Quatuors*.

Les caractères principaux de cette époque de maturité sont au nombre de trois :

L'importance et la dramatisation de l'*idée musicale* ;

L'organisme du *développement* ;

L'établissement de la *grande variation* comme élément constitutif d'un cycle musical.

*
* *

Voyons d'abord ce qui a trait à l'*idée*.

Dans les conversations rapportées par Bettina d'Arnim, qui, si elle ne fut pas toujours un truchement bien fidèle, ne peut cependant, en l'espèce, être soupçonnée d'avoir inventé de toutes pièces une genèse de l'*idée*, on trouve ces paroles qu'elle dit avoir été prononcées par Beethoven lui-même : « Du foyer de l'enthousiasme s'échappe la mélodie ; haletant, je la poursuis, j'arrive à la rejoindre, elle s'envole de nouveau, elle disparaît, elle plonge dans le gouffre profond où les passions se déchaînent, je l'atteins encore, je la saisis, je l'étreins avec délire, rien ne peut plus m'en séparer, je la multiplie en modulations diverses, et me voilà enfin triomphant de l'idée musicale ! »

Cette citation, si les termes n'en sont pas de tous points authentiques, peut cependant servir à nous montrer quelle importance Beethoven attachait à l'idée musicale ; il la considérait à juste titre comme le personnage agissant, la cause finale du morceau de musique. Les phrases qui, dans son œuvre, nous paraissent les plus simples sont pour lui l'objet d'une longue et laborieuse recherche. Sans parler de l'hymne final de la *Symphonie avec Chœurs* qui le hanta pendant onze ans avant qu'il se décidât à l'écrire, je puis citer comme preuve de cette assertion le rondeau de l'op. 53 (sonate en *ut*, connue sous le sobriquet de l'*Aurore*), dont le thème naïf et pastoral nous paraît avoir jailli spontanément du cerveau du maître : il n'en est rien cependant, et les *six* esquisses, très différentes rythmiquement et mélodiquement de la version définitive, que l'on a retrouvées dans les brouillons de Beethoven, en font foi.

A partir de 1801, la mélodie beethovénienne n'a déjà presque plus rien de commun avec l'élégante phrase de Haydn ou la strophe symétrique de Mozart. Quel courant faut-il donc remonter pour trouver la source de cette nouvelle mélodie ? à quelles influences, peut-être ignorées de Beethoven lui-même, faut-il en attribuer l'éclosion ? Incontestablement aux élèves et aux successeurs du vieux Bach.

En effet, chez les deux musiciens qui font l'objet de cette étude, non seulement on rencontre nombre d'idées musicales se prêtant à une interprétation humainement dramatique, ce que ne réclament jamais

les mélodies du maître de Salzbourg ou celles du *Capellmeister* attitré des princes Estherazy ; on trouve même, ce qui surprend davantage, des dessins mélodiques et jusqu'à des périodes entières rappelant ou, plus exactement, présageant de façon stupéfiante certaines phrases de Beethoven, et non des moins célèbres.

C'est ainsi que nous reconnaissons dans la première page (je ne puis dire : dans les premières *mesures*, car ces pièces sont écrites en rythme libre sans barres de mesure) de la *Fantaisie* en *mi* ♭ d'Emmanuel Bach, publiée au quatrième livre des Sonates *pour les connaisseurs*, tout le beau portique initial du cinquième Concerto pour piano de Beethoven, également en *mi* ♭, op. 73.

Le second thème de la *Sonate wurtembergeoise* en *la* ♭ du même auteur est bien proche parent de celui du finale de la célèbre Sonate, op. 27, n° 2, dénommée, on ne sait trop pourquoi, par le critico-pianiste Rellstab : *Sonate au clair de lune.*

Dans l'*andante* de cette même Sonate d'Emmanuel Bach, il semble y avoir une réminiscence avant la lettre de la phrase plaintive dont Beethoven fit l'un des principaux thèmes de son œuvre : *les Adieux, l'Absence et le Retour*.

Chez Rust, cette parité du contour mélodique devient si frappante que des biographes peut-être trop zélés ont pris texte de la rencontre qui eut lieu à Vienne entre le fils de Rust, Wilhelm-Karl, et Beethoven, pour taxer celui-ci de quasi-plagiat, système trop fréquemment employé de nos jours par certains critiques en mal de copie qui s'ingénient à dénicher partout la fameuse *réminiscence wagnérienne !* Pour nous, qu'on nous permette de penser que de pareilles coïncidences sont toutes fortuites et dues seulement à la marche et au développement naturels de l'art.

Il n'en est pas moins vrai que, dans l'œuvre de Rust, on se heurte à chaque pas à l'esprit, souvent même à la lettre, beethovéniens.

Dans une pièce inédite pour deux violons, c'est, note pour note, la seconde idée de l'ouverture de *Coriolan.*

Dans la Sonate pour violon en *sol* (1791), c'est tout le commencement, et dans le même ton (*ré majeur*), du beau thème d'*adagio* du *Trio* à l'archiduc Rodolphe, op. 97, lequel date de 1811.

Le menuet de la Sonate pour piano, en *fa ♯ mineur,* de Rust (1784), contient presque identiquement le thème de l'*Andante favori* en *fa*, qui fut un instant celui du deuxième mouvement de la Sonate op. 53 (*l'Aurore*) composée par Beethoven dans l'année 1805.

*
* *

Quant au *développement*, il n'est, chez Mozart et Haydn, jamais autre chose qu'un ingénieux travail des thèmes, se rattachant au principe en usage dans la fugue et sans rôle spécial dans la construction de l'œuvre : cette sorte de développement est facile à prévoir ; et qui connaît la première reprise d'une sonate ou d'une symphonie de l'un de ces deux maîtres peut, sans difficulté, reconstituer le reste. Il n'en est

pas ainsi chez Beethoven et ses précurseurs : ici, le développement, tout en restant, grâce à l'observance des *lois tonales*, une partie constitutive et logique de l'architecture sonore, prend l'intérêt, non plus d'un simple travail, mais pour ainsi dire d'une *psychologie musicale.*

Comme points de comparaison, qu'on lise, auprès du développement de l'une des plus belles sonates de Mozart, celle en *ut mineur*, datant de l'année 1784, l'étrange amplification enharmonique de la *Fantaisie* en *la* d'Emmanuel Bach et le récit initial (sur un groupe diatonique de cinq notes) de la Sonate en *ut majeur* de Rust ; l'on s'apercevra facilement de la différence essentielle qui existe entre la méthode de composition de ces deux ancêtres de Beethoven et celle de l'auteur de *Don Giovanni.*

*
* *

Si je passe maintenant à la troisième caractéristique de l'œuvre beethovénien, l'avènement de la *grande variation* et son emploi comme moyen de construction cyclique, les contrastes s'accusent encore bien plus nettement.

Nous sommes loin du système ornemental de la *variation Haydn-Mozart* où la mélodie, en dépit des rubans plus ou moins colorés, des guirlandes plus ou moins fleuries dont ces maîtres savent rehausser son ajustement, conserve invariablement le même caractère ; la variation beethovénienne, elle, est tout à fait l'opposé de celle-ci.

Provenant, peut-être, des séduisants ornements que nous rencontrons à profusion dans les monodies liturgiques médiévales, la *variation* s'amplifie mélodiquement avec Sébastien Bach et son école (voyez les *Partitas* et surtout les admirables *Chorals* pour orgue) et aboutit chez Beethoven à son application la plus haute, c'est-à-dire à la création de *thèmes-personnages* dont la manière d'être se modifie suivant les phases de l'œuvre. Ainsi, chaque variation nous faisant connaître le personnage sous un aspect absolument différent sans qu'il cesse pour cela d'être lui-même, il semble que nous puissions ainsi pénétrer bien plus intimement sa nature.

Déjà, chez Emmanuel Bach, la tendance vers cette sorte de variation est appréciable (par exemple dans le *Rondo* en *si* ♭), mais c'est surtout avec Rust qu'elle prend corps. Je n'en veux pour preuve que la belle *Sonate* en *ut majeur* dont je citais tout à l'heure la page initiale, sonate bâtie entièrement sur l'air : *Marlborough s'en va-t-en guerre.*

Comment cette chanson satirique si française est-elle venue hanter l'esprit du maître de chapelle de Dessau ? Quoi qu'il en soit, la chanson qui forme le thème principal de l'œuvre reparaît, noblement variée et sensiblement modifiée, dans les diverses parties. Il faut, du reste, faire la remarque que la *Sonate* en *ut* de Rust présente dans sa conception générale les mêmes lignes, à peu de chose près, que quelques-uns des derniers quatuors de Beethoven : même abondance de mouvements, même enchaînement par des récits de ces mouvements aussi nombreux que différents ; de plus, sans toutefois en approcher

comme résultat artistique, la façon dont l'auteur y traite le thème fait penser à quelques sublimes et impérissables variations comme celle du *Douzième Quatuor*, ou bien les trente-deux merveilles sur le vulgaire et insipide air de valse de Diabelli (op. 120).

*
* *

Comme conclusion à ce travail, je recommanderai la lecture de trois pièces qui résument en substance l'historique de l'art beethovénien. La première est la *Fantaisie* en *ut majeur* de Philippe-Emmanuel Bach, extraite du cinquième livre de Sonates pour « les connaisseurs et les amateurs », fantaisie tout empreinte d'une superbe et dramatique expression, agrémentée çà et là de traits vifs aux modulations bizarres, et qui, tout en évoquant Beethoven par le côté expressif, procède plutôt de Sébastien Bach par les formes de l'écriture instrumentale.

La deuxième pièce mérite qu'on s'y arrête un instant : c'est le *Lento*, (second mouvement) d'une sonate pour piano en *ré majeur*, écrite par Rust, en 1795, dans des circonstances assez particulières.

A son retour d'Italie, Gœthe s'étant arrêté à Dessau, eut l'occasion d'y connaître Rust et d'apprécier le charme de son commerce ; de retour à Weimar, il chargea même à plusieurs reprises son ami Behrich, qui habitait Dessau, de transmettre ses compliments au « *grand maître musicien* ». Rust, transporté de reconnaissance, résolut d'écrire une sonate en l'honneur du grand poète et philosophe allemand.

Il en terminait le premier mouvement lorsqu'il reçut une triste nouvelle : son fils, étudiant à Halle, venait de périr accidentellement, noyé dans la Saale au cours d'une partie de pêche. Le deuxième mouvement de la Sonate en *ré* fut alors détourné de son but primitif et devint, sous le titre *Wehklage* (*Lamentation*), un hommage funèbre du père à la mémoire de son enfant. Ce *largo* peut supporter la comparaison avec les thèmes les plus poignants et les plus douloureux du maître de Bonn.

Parvenu ici au point d'arrivée de cette route qui, passant par Emmanuel Bach et Rust, aboutit à la grande manière de Beethoven, je citerai enfin la courte sonate (op. 90), si dramatique en ses deux actes de nature différente, que Beethoven offrit à son ami le comte Moritz Lichnowsky.

Cette sonate, pas assez connue et trop peu jouée dans les rares concerts où l'on joue du Beethoven, parce qu'elle se prête mal au *pianisme* (qu'on me passe l'expression), est l'exposé de deux sentiments très divers, l'un de souffrance, l'autre de joie. Voici, du reste, ce qu'en dit Guillaume de Lenz, ce conseiller d'État russe qui écrivit en français, avec des tournures et des pensées bien allemandes, une très curieuse, très fantaisiste, mais très enthousiaste étude intitulée *Beethoven et ses trois Styles*.

« Dédiée au comte Lichnowsky, la sonate op. 90 se compose de deux morceaux dont le premier peint la passion que le comte éprouva pour une actrice de l'Opéra de Vienne, ainsi que les objections qui balancèrent son désir de l'épouser, et le second, le bonheur qu'il trouva dans cette

union. Beethoven n'en dit d'abord rien à son ami, mais le comte ayant cru reconnaître dans la sonate un programme, Beethoven lui dit y avoir retracé les amours du comte et que le premier morceau pourrait s'appeler *Kampf zwischen Kopf und Herz* (*Combat entre la tête et le cœur*), et le second *Conversation mit der Geliebten* (*Entretien avec la bien-aimée*). Les personnes auxquelles s'adressa cette sonate ne sont plus, leur souvenir leur survit dans cet épithalame pour piano, sur les ailes de cet hymne de bonheur auquel Beethoven ne donna pas d'autre intitulé que ces mots : *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen.* »

« Cette sonate n'est pas une sonate, c'est une franche improvisation », ajoute Lenz, — ce en quoi il a tort, car l'architecture de ces deux morceaux présente les plus formels caractères de la coupe sonate, — et il continue : « Il y a des gens qui diront : Si ce n'est pas une sonate, qu'est-ce donc ? A ces personnes, Beethoven a acquis le droit de répondre : C'est moi ! »

C'est sur ce mot que je terminerai cette causerie, espérant avoir au moins fait naître en votre esprit un doute sur le bien-fondé du cliché : *filiation Haydn-Mozart-Beethoven*, et vous avoir suggéré le désir de connaître les œuvres des deux grands précurseurs que furent Wilhelm Rust et Charles-Philippe-Emmanuel Bach.



Poitiers. — Société française d'Imprimerie

